



Clio. Femmes, Genre, Histoire

40 | 2014

Objets et fabrication du genre

Chelen Amenca (Danse avec nous)

Ellen Rothenberg

Traducteur : Julie Sauvage



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/12166>

DOI : 10.4000/clio.12166

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2014

Pagination : 209-217

ISBN : 978-2-7011-9045-7

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Ellen Rothenberg, « *Chelen Amenca* (Danse avec nous) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 40 | 2014, mis en ligne le 26 novembre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/12166> ; DOI : 10.4000/clio.12166

Tous droits réservés

Chelen Amenca (Danse avec nous)

Ellen ROTHENBERG

Pendant l'été 2012, les artistes Ellen Rothenberg et Délia Popa participèrent à un projet d'échange culturel avec une famille rom vivant dans une petite communauté agraire du comté de Sibiu, vieille région de Transylvanie. Le deuxième volet de ce projet comprenait une exposition des œuvres inspirées par cette expérience, dans les Galeries d'Art Contemporain du Musée National de Brukenthal, à l'automne 2013. Intitulée « Chelen Amenca (Danse avec nous) », cette exposition fut organisée par la conservatrice Anca Mibulet, avec le concours de l'anthropologue Oana Burcea, qui avait accompagné les artistes pendant leur séjour au village. L'exposition, ainsi que le projet communautaire ont bénéficié de l'aide institutionnelle du School of the Art Institute of Chicago, de la Brukenthal National Museum et de l'Astra Museum Complex. Ellen Rothenberg et Délia Popa préparent actuellement ensemble une performance/conférence et un colloque fondés sur leurs recherches, qui se tiendront tous deux à Bucarest en 2014, avec le concours d'une bourse du Citizen Exchange Council Artslink.

D'ici, jusque-là

L'échelle géographique est un moyen de mettre en scène le monde pour mieux s'y situer. Elle est souvent comprise de façon descriptive, comme un procédé de hiérarchisation visant à ordonner l'espace mais sa production n'en est pas moins un acte politique en soi, un acte où se joue la constitution des différentes arènes de la vie sociale et où se négocie l'identité. L'échelle géographique résonne des tensions qui se nouent entre ce qui est compris dans un espace et les lignes qui le séparent d'autres espaces.

Cindi Katz, « Spaces of possibility/spaces of change » (1994)¹

¹ « Spaces of possibility/spaces of change: the personal geography of Ellen Rothenberg », in Johanna Branson (ed.), *Ellen Rothenberg*, Medford, Mass., Tufts

Tresse

Cette installation, une tresse de coton rouge, avec des fils de coton bleu, vert et doré, s'étire à travers l'espace de la Galerie d'Art Contemporain du Musée National de Brukenthal. Longue de quinze mètres et large de six centimètres, elle entoure le pilier de marbre qui en marque le centre architectural, avant de repartir fendre, à hauteur d'yeux, l'espace neutre et blanc qui lui confère sa présence et son poids si particuliers.

Elle fait référence à la coiffure traditionnelle des femmes et des jeunes filles de la famille Clopotar, appartenant aux Roms Cotorari et son caractère genré est encore renforcé par l'emploi du textile que ces femmes utilisent habituellement pour confectionner leurs jupes. Son échelle, la façon dont elle impose sa présence dans l'espace social de la Galerie d'Art Contemporain, lieu destiné aux idées nouvelles, évoquent des possibilités à venir d'action et d'initiative accrues pour ces femmes, sans qu'elles doivent pour autant renoncer à leurs traditions ni à leur identité spécifique au bénéfice de la culture dominante. Enfin, cette œuvre trace une ligne directe entre le village d'Igishu Vechi et le milieu urbain de la capitale, reliant ainsi la communauté marginalisée des femmes roms au cœur même de la culture dite officielle, à Sibiu.

Frontières ouvertes >< bordures

Plus qu'une frontière entre première et seconde peau, le vêtement peut être vu comme un intervalle ou une surface de contact entre le corps et l'espace qui l'entoure, le lieu ou tiers système de différenciation... par rapport à l'environnement social et culturel, architectural et visuel, naturel et visible.

Germano Celant, « To Cut is to Think » (1997)²

University Art Gallery, 1994, p. 41-52.

² « More than a frontier between first and second skins, clothing can be seen as an interval or area of contact between body and surrounding space, place or tertiary system of difference ... to the social and cultural, architectural and visual, natural and visible environments ». Germano Celant, « To Cut is to Think », in Germano Celant (ed.), *Art/fashion* [catalogue], New York, Art publishers / Milan, Skira, 1997, p. 25.

Le vêtement traditionnel est une forme culturelle essentielle, il matérialise l'histoire et l'identité du peuple rom. Il définit les relations sociales, identifie les systèmes d'appartenances familiales qui se trouvent au cœur même de sa culture. En Roumanie, comme dans le reste de l'Europe, les Roms constituent un peuple à part. Dans l'ère post-Ceausescu, caractérisée par un contrôle mais aussi une aide de l'État plus réduits, ils restent des marginaux, bénéficiant de faibles opportunités de réussite économique et sociale. Ici, comme dans le reste de l'Union européenne, avec ses frontières ouvertes mais ses économies nationales déstabilisées, les Roms ne sont que trop fréquemment victimes du racisme et de la xénophobie. Leur vêtement traditionnel, pourtant essentiel à leur survie culturelle, fait d'eux la cible facile de violences et de persécutions. Comment préserver une culture rom vivante dans l'Europe d'aujourd'hui ? Voilà un vrai sujet de préoccupation et une question vitale.

Jupe

Structure complexe de plis tombant de la ceinture jusqu'au sol, la jupe se voit complétée d'un tablier bordé de dentelle. Qu'elle soit épaisse, de laine rouge, ou légère, d'imprimé floral, la jupe constitue, avec le foulard, le vêtement caractéristique des femmes mariées chez les Roms Cotorari.

Portées avec des sandales de travail en plastique, les jupes rouges dessinent des formes gracieuses tranchant sur le vert des champs. En été, on les retient d'une main, lorsqu'on nettoie une grange ou quand on cuisine sur un feu de bois. Les foulards se portent noués sur la nuque. On ajoute un haut assorti, à manches longues, et lorsqu'il fait froid, un pull d'acrylique rouge. Le rouge, c'est toujours la couleur dominante du vêtement, un rouge vif, caractéristique. Ici, une femme possède toujours de nombreuses jupes, certaines pour le travail, d'autres plus présentables, ou réservées aux grandes occasions, qu'elle porte avec des chaussures à talons rouges pour aller en ville, au marché. Dans la cour des maisons familiales, on voit des jupes rouges fraîchement lavées sécher au soleil sur une barrière. Soigneusement pliées et rangées, elles sont conservées derrières les portes de bois des armoires. Ces femmes-là sont des femmes qui portent des jupes.

La relation entre le corps et l'architecture est associée au (re)vêtement visible. Les murs définissent les corps... de l'extérieur vers l'intérieur. Les murs fournissent un second contenant, après le vêtement.

Katarina Bonnevier, « A queer analysis of Eileen Gray's E.1027 » (2005)³

Armoires

Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là, l'ordre est un règne. L'ordre n'est pas simplement géométrique. L'ordre s'y souvient de l'histoire de la famille.

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1989)⁴

Chère Marica,

Voilà cinq mois que nous nous sommes vues. Je suis maintenant à Chicago, où l'automne est bien avancé et il commence à faire froid. Il doit en être de même à Igishu Vechi et le poêle à carreaux de céramique, où tu gardais ton pain cet été, doit désormais être plein de bois ou de charbon pour chauffer la maison.

De temps à autre, je regarde les photos de mon séjour avec toi, des photos des enfants, de la famille et d'autres encore, du village : les chevaux attelés à leurs carrioles, en route pour les champs, les poules et les oies qui s'égaillent dans les cours, passent sous les barrières et traversent la route. C'est toutes ces images que j'ai en tête aujourd'hui.

Bien que nous n'ayons jamais pu communiquer autrement que par le langage des signes ou à travers ces expressions que partagent toutes les mères, il m'est vite apparu que tu avais de grandes ambitions pour ta famille. Merci d'avoir partagé avec moi ton foyer. Le premier jour, après être passées de maison en maison avec les enfants, lorsque nous sommes finalement entrées chez toi, tu t'es retournée pour me dire (comme pour expliquer ce que tu avais accompli) : « Ici, c'est propre ». Tu as clairement perçu ma curiosité et ton invitation à revenir chez toi, seule, était une occasion que je ne voulais pas manquer.

³ « The relation between body and architecture is associated with the visible cladding. Walls define bodies... from the outside in. Walls provide a second container after dress... ». Katarina Bonnevier, « A queer analysis of Eileen Gray's E.1027 », *Negotiating Domesticity*, Londres, Routledge, 2005, p. 168.

⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989 (1^{re} éd. 1957), p. 83.

Tu as ouvert l'armoire pour me montrer une « bibliothèque » de textiles, soigneusement pliés et rangés, en hauteur. Ils étaient organisés verticalement en plusieurs piles de différentes catégories et bien plus hautes que nous : les tapis tissés les plus épais tout en-dessous, puis les couvertures et les nappes, les étoffes qui décoraient les murs et encadraient toutes les portes, les rideaux enfin et, tout en haut, de grandes piles de coton rouge vif, tissé de rayures vertes, bleues ou dorées, caractéristiques des jupes. Il ne manquait rien à cette belle dot destinée à tes filles, Nina et Bebe.

Il y avait aussi l'endroit où tu cachais les chaussures de cuir brun, de toutes tailles, et puis des pyramides d'oreillers, des couches superposées de dentelles sur les étoffes à motifs qui couvraient les fenêtres. Les bouquets de fleurs en plastique arrangés sur la table, les petits filets métalliques autour des assiettes et des verres sur les étagères et même le baquet (pour se laver ?) sur l'escabeau, tout était disposé dans l'intention évidente d'être montré.

Tu nous as servi des boissons fraîches dans des verres à vin et tu nous as emmenées dans le salon, rose, dont les murs de pierre étaient peints de frises et de motifs décoratifs au pochoir. Les pièces se succédaient, en enfilade : le salon, la cuisine turquoise, la chambre où tu dormais avec les filles et puis une autre encore. Comment avais-tu fait ?

Peut-être ton mari avait-il rapporté les verres de l'un de ses voyages en Italie et les chaussures de cuir brun, de Hongrie ? Son feutre noir trônait au sommet d'une armoire, signalant sa présence. En juin, Igishu était une communauté de femmes et d'enfants, et son absence était l'occasion de montrer et de voir la maison dans une intimité qui n'aurait pas été possible à d'autres moments. Mais je l'ignorais, alors.

Le dernier soir de l'atelier, Delia et moi étions heureuses de pouvoir rester chez toi.

Tout était tranquille lorsqu'au beau milieu de la nuit, je suis sortie faire un tour, avec ma lampe torche. Le village tout entier sommeillait, seuls les chiens restaient encore éveillés.

Un après-midi, tu m'as montré tes champs et tu m'as parlé d'un projet de nouvelle étable.

Comment vois-tu l'avenir ?

Il y a tant de choses que j'aimerais savoir mais que je n'ai pas eu le temps de demander :

Que signifie pour toi la couleur rouge ?

Aurez-vous un jour un puits et de l'eau à la maison ?

Que veux-tu pour tes filles, pour leur avenir...

Comment l'imagines-tu ?

Mais voilà bien assez de questions ! Je t'envoie toute mon amitié et toute ma gratitude pour l'hospitalité que tu m'as offerte l'été dernier.

J'espère te revoir,

Salue bien Nina et Bebe de ma part, ainsi que tout le monde à Igishu Vechi !

Ellen

Espace de proposition : foyer + atelier

L'atelier a pu être aussi spécifique qu'un paysage ou aussi réduit qu'une table de cuisine. Il fut un placard, puis une salle de montage... avant de devenir aussi vaste et haut qu'une étable, en partie remplie de mes créations présentes et passées accumulées, qu'il me faut désormais entretenir.

Carolee Schneemann, « The Studio, June 22, 2009 » (2010)⁵

Tout comme un atelier, la maison de Marica est un espace de proposition, un lieu de l'imaginaire. Bien organisées, d'une propreté immaculée, ses pièces projettent des possibilités qui vont bien au-delà de ce que prescrit notre culture en général aux communautés roms. Cet environnement visuel, ses couleurs, ses motifs et ses détails en font un lieu de travail, un lieu « fait main » qui produit une multiplicité de futurs possibles. Chaque surface, chaque objet en modifie le but et la destination.

Comme tous les espaces multifonctionnels, il exprime des intentions différentes, à la fois domestiques et familiales. Il est jalonné des vestiges fragmentaires d'événements passés, témoignant d'histoires accumulées. C'est un espace performatif, où il est possible de jouer plusieurs versions alternatives de la suite des événements. Peut-on dire d'un espace qu'il soit inquiet, instable ? L'imagination (le projet d'un avenir meilleur, de nouvelles opportunités) le déplace au-

⁵ Carolee Schneemann, « The Studio, June 22, 2009 », in Marie Jane Jacob & Michelle Grabner (eds), *The Studio Reader: on the space of artists*, Chicago, IL, The University of Chicago Press, 2010, p. 154.

delà de son lieu, au-delà de cette route poussiéreuse dans cette petite communauté rurale, à la marge. Dans son essai intitulé *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness* (Choisir la marge comme espace d'ouverture radicale), bell hooks, écrivaine et théoricienne féministe explique clairement la fonction critique de ce foyer/atelier comme « site de résistance et de potentialité radicale »:

Nous avons regardé aussi bien depuis l'intérieur que depuis l'extérieur. Nous avons concentré notre intention sur le centre aussi bien que sur la périphérie. Nous avons compris les deux. Cette façon de voir nous a rappelé l'existence de l'univers tout entier, de ce corps principal qui inclut à la fois centre et marges. Notre survie dépendait d'une prise de conscience publique, alors en cours, de la séparation entre marge et centre, et d'une reconnaissance individuelle, encore en cours elle aussi, du fait que nous étions un élément essentiel de cette partie de ce tout.

bell hooks, *Feminist Theory from Margin to Center* (2000)⁶

Village : voir avec les yeux, voir avec les pieds

Novembre

Chère Bebe,

Ici, à Chicago, il est encore très tôt ce matin et il fait encore sombre dehors, je me suis réveillée en pensant à toi, je me suis fait une tasse de thé à la menthe et je me suis assise pour écrire cette lettre. En ce moment-même, à Igishu Vechi, juste après l'heure du déjeuner, tu dois encore être à l'école du village voisin.

Je me souviens de notre premier jour au village avec vous. En arrivant, nous avons déchargé la nourriture que nous apportions à partager, car nous savions que ta mère et ta grand-mère allaient faire la cuisine pour nous : c'est une coutume rom que d'offrir un repas à ses hôtes avant leur

⁶ « We looked both from the outside in and the inside out. We focused our intention on the center as well as on the margin. We understood both. This mode of seeing reminded us of the existence of the whole universe, a main body made up of both margin and center. Our survival depended on an ongoing public awareness of the separation between margin and center and an ongoing private acknowledgement that we were a necessary, vital part of that part of that whole », bell hooks, *Feminist Theory from Margin to Center*, Cambridge, South End Press, 2000 [1984], p. xvi.

départ. Nous avons franchi le portail, nous sommes entrées dans la maison de ta grand-mère. Tu m'as pris la main.



Plus tard ce jour-là, ou peut-être le lendemain, après plusieurs heures de travail, nous sommes allées faire une promenade toutes ensemble, une visite du village. Ensuite, nous avons pris l'habitude d'arpenter le village ou d'en faire le tour, chaque jour. Nous avançons en groupe, saluant tout le monde sur notre passage, les gens assis sur des bancs à l'extérieur de leur portail, ceux qui travaillaient dans leur jardin. Ensuite, nous partions dans différentes directions, en passant devant l'église ou devant la maison des voisins, ceux qui ne sont pas Roms. Un jour, notre promenade nous a menées à descendre la route principale pour nous rendre au magasin, afin d'acheter des cigarettes pour les mères ou pour ta grand-mère. Un autre jour, nous sommes passées par un chemin de traverse devant le bâtiment public qui fut autrefois l'école du village, avant qu'elle ne soit fermée et que, tes camarades et toi, vous ne deviez-vous rendre au village voisin pour aller en classe. Nous avons longé des portails de maisons abandonnées, et les murs qui entouraient leurs jardins : elles sont nombreuses au village.

Tu nous as montré les prunes sauvages, petits fruits jaunes que nous pouvions cueillir et manger. Lorsque nous avons atteint une limite du village, s'écartant du chemin en terre pour cueillir des prunes, ton grand-père nous a dépassées. L'espace d'un instant, nous l'avons vu conduire sa carriole attelée de chevaux sur le chemin des champs. Il partait chercher les moissonneurs. Sans s'arrêter, il a secoué la tête en nous voyant cueillir des prunes, debout dans les herbes folles, et passer notre temps avec les enfants, aux limites du village. Et j'ai pensé : « Mais que faisons-nous ici ? »

Tu nous avais dit que s'il t'arrivait quoi que ce soit, c'était ta grand-mère qui en serait tenue pour responsable, alors nous gardions un œil sur toi et nous t'appelions dès que nous te perdions de vue, quand tu courais devant nous ou que tu t'arrêtais pour cueillir des fruits sur un autre arbre. Tu m'as demandé pourquoi je portais des pantalons, alors que toutes les femmes de ta famille et de ton village portent des jupes, et pourquoi j'avais les ongles longs. Sur le chemin du retour, nous avons vu ta tante, qui se tenait devant la porte ouverte de l'église. Elle nous a saluées et elle t'a dit de ne pas en faire trop car tu regardais fièrement à travers le viseur de l'appareil photo de Delia. Tu l'as prise en photo alors qu'elle se retournait sur le seuil. Et puis tu as pris une photo du ciel. Plus tard, il allait pleuvoir.

Ce soir-là, notre chauffeur n'arrivait pas à retrouver la maison dans le village. Tout le monde faisait les cent pas ou se tenait près des fenêtres, en tendant le bras et en brandissant son téléphone portable vers le ciel, à des angles différents, pour essayer de capter un réseau. Il se faisait tard lorsqu'il a finalement réussi à nous retrouver et que nous avons quitté le village pour repartir vers Sibiu. Le voyage a été long et nous nous sommes même arrêtés pour laisser passer les vaches, qui revenaient des prés et rentraient dans leurs étables, toutes seules. Qui aurait pu croire que les vaches étaient si intelligentes ?

Bebe, pour peu que tu en aies l'occasion, tu pourras faire tout ce que tu veux, dans la vie ! Travaille dur à étudier, et à jouer ! Dis bonjour à tout le monde de ma part et écris-moi une lettre quand tu le pourras.

De très loin, je vous envoie toute mon affection

Ellen

Traduit de l'anglais (américain) par Julie Sauvage









1. "Wardrobe", photographie : Ellen Rothenberg (USA) 2012.
2. "Projection > future" détail, artiste : Ellen Rothenberg, Galerie d'Art Contemporain du Musée National de Brukenthal, photographie : Delia Popa (Roumanie) 2012.
3. "Projection > future", vue d'installation, artiste : Ellen Rothenberg, Galerie d'Art Contemporain du Musée National de Brukenthal, photographie : Stefan Jammer (Roumanie) 2012.
4. "Famille Clopotar à l'exposition *Chelen Amenca*", photographie : Maurizio Marchesini (Italie) 2012.